

范寬谿山行旅圖

據說，畫家范寬終日獨坐山中寫丘壑，
那匆匆來去，是千山行走的僧人；而黃土揚塵，
旅道上往來貨隊商旅也時而可見。
但塵俗虛晃，只有曠闊谿山得人至今凝視。

陳韻如



圖一 谿山行旅圖
「范寬」二字簽款





圖二 谿山行旅圖細部

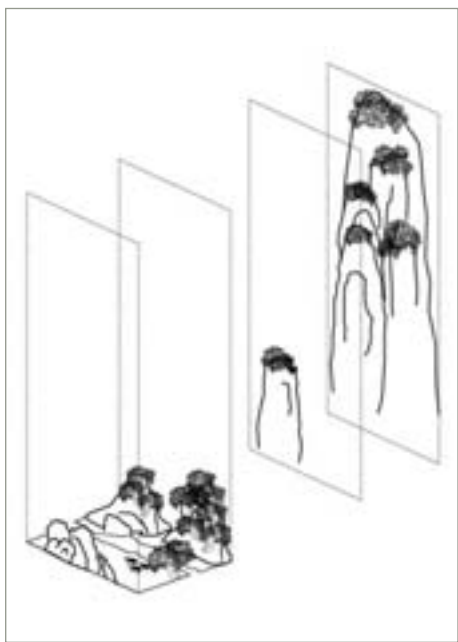
熟悉〈谿山行旅圖〉的人，多半都可以把發現畫家「范寬」簽款的經過娓娓道來。而尋找隱藏在畫面右下角樹葉叢中的畫家簽款，更是每位在畫廊中見到此件名蹟者必要進行的任務。這個畫家簽款再發現的過程，讓此作成爲本院藏品中的熱門巨星。「范寬」(圖一)二字是否爲畫家作畫之後的簽款，學界並沒有共識，但是這些對簽款的質疑，卻不影響此畫被認爲是范寬山水風格的代表作。

現代學者關於此作的討論，以李霖燦發現范寬款的文章爲最早專文，主要論其山貌與華北地理景色的關連，並嘗試從筆墨表現上說明此畫的寫實企圖。在〈谿山行旅圖〉中追索華北地理風貌的相似之處，自此幾乎成爲學界理解此作的基調。但因後來對於寫實主義的反思，西方學界便逐漸摒棄以寫實概念進行的理解。方聞在《心印》(Images of the Mind)一書指出，畫中景物雖與華北自然地理風貌有關，但卻強調畫中各景彼此間的空間關連並非依據寫實風景而來，而是必須仰賴觀者的聯想能力共同作用下才可達成。

〈谿山行旅圖〉的空間表現顯示著清晰的構築性，實非對景寫生而來。它的構圖十分簡潔，近景是在畫幅下方中央處所描繪的巨石附近，中景以驢隊與其前後方的山岩叢樹爲主，而遠景就是佔畫面三分之二以上的聳立主山。如此清晰前中後三景的區分方式，乍看下似乎十分符合現代的景深觀念，但實際上，這三景並非存在於一個連續性的空間整



圖三 谿山行旅圖細部



圖四 谿山行旅圖地面的線描示意圖

景，其所憑藉的表現手法究竟為何？

首先是畫中山體的配置安排，畫家藉高聳主山與中景岩山相互對映，透過山腰以下的留白，來強調兩者之間有著煙霧山谷遠遠相隔。那自山頂直瀉而下的瀑布幾成一線（圖三），對於凸顯主山的遠距離效果具點睛之效；位於中景的樹叢清晰可見枝幹的結瘤，又將中景向觀者拉近。主山推遠、中景拉近，兩相作用之下這龐大山體就與觀者隔出一個難以實測的距離感（圖四）。

這樣的距離感並非以對真實空間的模仿為目標。最接近范寬時代的劉道醇即是以這種非模仿自然的角度來解讀范寬風格，在其《聖朝名畫評》中將李成、范寬並列為神品畫家，並指出：

宋有天下為山水者，唯中立與成稱絕，至今無及之者。時人議曰，李成筆跡近視如千里之遠，范寬之筆遠望不離坐外，皆所

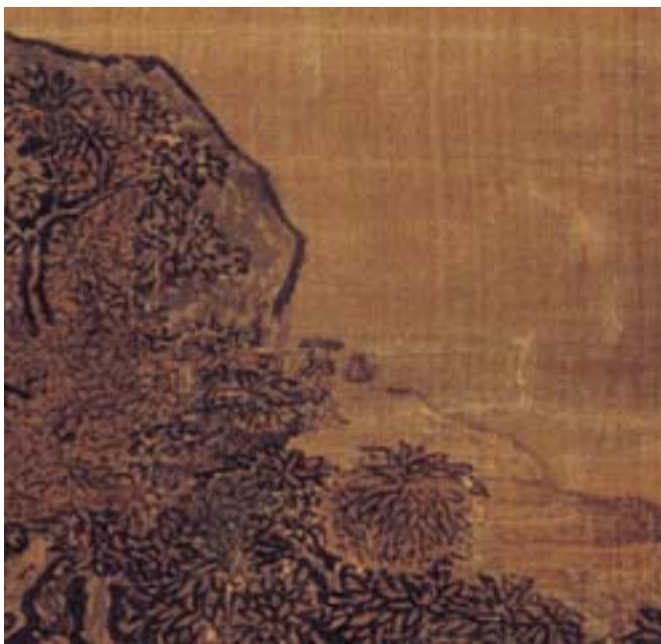
體之中，這個北宋山水畫的空間，也絕非企圖呈現真實的空間。例如主山的山腳並未畫出，而是以雲霧繚繞的深谷作為山腳所在；換句話說，從中景到主山的距離，其實並無實際交待可供觀者探測（圖二）。但是畫家依舊成功地經營出氣勢懾人的雄壯山

謂造乎神者。

（宋）劉道醇，《宋朝名畫評》

相對於李成的山水風貌能收千里之遙，而范寬的作品被稱為「遠望不離坐外」，讓人雖似在觀望遠景卻能有如在目前的視覺效果。

「遠望不離坐外」這樣的視覺效果，並不只仰賴構圖配置上所提供的距離感。從〈谿山行旅圖〉畫裡對於山間行旅活動的描繪，其實有著加乘作用。就在中景山石澗水之側，一位僧人模樣行人自山石後走出來（圖五）；略微下方的山間道路上，兩人驅趕著一群驢子列隊前行（圖六）。這些細膩描繪



圖五 谿山行旅圖細部



圖六 谿山行旅圖細部

的山間活動，是以極小的比例完成，藉此更加凸顯著主山的巍峨崇高；在神態動作的細膩傳達間，也讓人感受著山嶺之中的生命力。

除了描繪山間行旅細節外，范寬對於山石質面的處理技巧，也同樣加強著觀者如臨其境的視覺作用。〈谿山行旅圖〉上山石質面充分顯示出一種不同於李成淡墨如煙的質感，過去經常被以「雨點皴」作為一種格套化的理解。實際上，在〈谿山行旅圖〉中，畫家一方面藉著輪廓線條的折曲來強化山體的嶙峋效果，再透過層層淡、濃交替的墨筆來加以皴畫質面，而由於這些質面皴畫的過程中有意保留筆畫間的空隙，更得以營造出質面的凹凸、加強岩塊的嶙峋效果。

正是難以實測的距離感，強化著〈谿山行旅圖〉的壯碩山景之趣。范寬之所以能夠與李成相抗衡，劉道醇的記錄相當值得參考：

學李成筆，雖得精妙，尚出其下。遂對景造意，不取華飾，寫山真骨自為一家，故其剛古之勢不犯前輩，由是與成並行。

（宋）劉道醇，《宋朝名畫評》

「對景造意」與現代畫家的臨景寫生實有區別，劉道醇還稱范寬「居山水間，嘗危坐終日，縱目四顧以求其趣。雖雪月之際，必徘徊凝覽以發思慮。」實際上范寬是透過山水觀察，來構思表現的手法。取法自然，卻不停留在模仿自然，這也是「以求其趣」的真義。

有一些北宋文人對於范寬的山水特別喜愛，文彥博（一〇〇六—一〇九七）以為范寬山水超過荆浩、關仝：

梁園深雪裡，更看范寬山。迥出關荆上，如游嵩少間。雪愁萬木老，漁罷一蓑還。此景堪延客，擁爐傾小蠻。

（宋）文彥博，《潞公文集》，卷五

更且能引人「如游嵩少間」。甚至有馮時行（？—一一六三）看了范寬的畫作之後，感嘆著「范寬雪山八幅，超然絕群令人意象肅如，真得脫身歸巖壑間者。」（宋）馮時行，《稽雲文集》，卷二）而其所作詩文也同樣反應著他對於可以在真實山水游賞的期待。劉道醇對范寬風格之解讀及其地位之判定，似在北宋時頗有共識。根據韓拙追憶在王詵家中見到李成、范寬之作的記錄：

偶一日於賜書堂，東掛李成、西掛范寬，先觀李公之跡，云李公家法墨潤而筆精，煙嵐輕動如對面千里秀氣可掬；次觀范寬之作，如面前真列峰巒渾厚氣壯雄逸，筆力老健，此二畫之跡，真一文一武也。

（宋）韓拙，《山水純全集》

韓拙同樣以范寬來與李成做對照，並提到范寬之畫予人有如面對氣勢雄壯的真山水一般。

另外，精於鑑賞的米芾對於范寬風格有超出前人意見者。在風格來源上，他以為范寬還師法荆浩。並且以「山頂好作密林」、「水際作突兀大石」

等實際的造型語彙來掌握范寬畫面特質，而這些描述正可見於〈谿山行旅圖〉（圖七）。米芾對於李成、關仝山水並不喜愛，曾說：

李成淡墨如夢霧中，石如雲動多巧少真意。范寬勢雖雄傑，然深暗如暮夜晦暝土石不分，物象之幽雅，品固在李成上。

（宋）米芾，《畫史》

對於范寬有較多的正面評價，又如「范寬山水巖巖如桓岱，遠山多正面折落有勢，晚年用墨太多

土石不分。本朝自無人出其右，溪出深虛，水若有聲。」或許正是因此，米芾更要出前人異語，無視前人所載范寬初學李成之記錄，而將之視為荆浩傳人，並將其地位提到一個更高的位置。

〈谿山行旅圖〉在宋代的流傳經過其實並不清晰，現除有一方「忠孝之家」印章（圖八），據王裕民考證應屬北宋後期文人錢勰（一〇三四—一〇九七）所有外，其他並無更多資料。錢勰字穆父，為錢惟演之孫輩，與蘇軾、黃庭堅等人交遊往來密



圖七 谿山行旅畫面特質示意圖



圖十 宋 范寬 谿山行旅圖 詩堂董其昌觀款

切，曾出使過高麗，本人亦善於書，略有書畫之收藏。范寬作品確實在北宋後期即有流傳，即使是在南宋、元代以後，也都有一些畫家延續著范寬風格進行創作。至於〈谿山行旅圖〉此畫經過宋代錢勰之手後，可以再依據明代「典禮紀察司印」（圖九）



圖十一 宋 范寬 行旅圖 國立故宮博物院藏

半印確定其曾為明代官方收藏。

至於到明代後期，可能在王時敏（一五九二—一六八〇）收藏之時，經由董其昌鑑賞後就在詩堂上題了：「北宋范中立谿山行旅圖，董其昌觀」（圖十）。王時敏收藏之時，王翬曾臨摹一個縮本送給宋

參考文獻

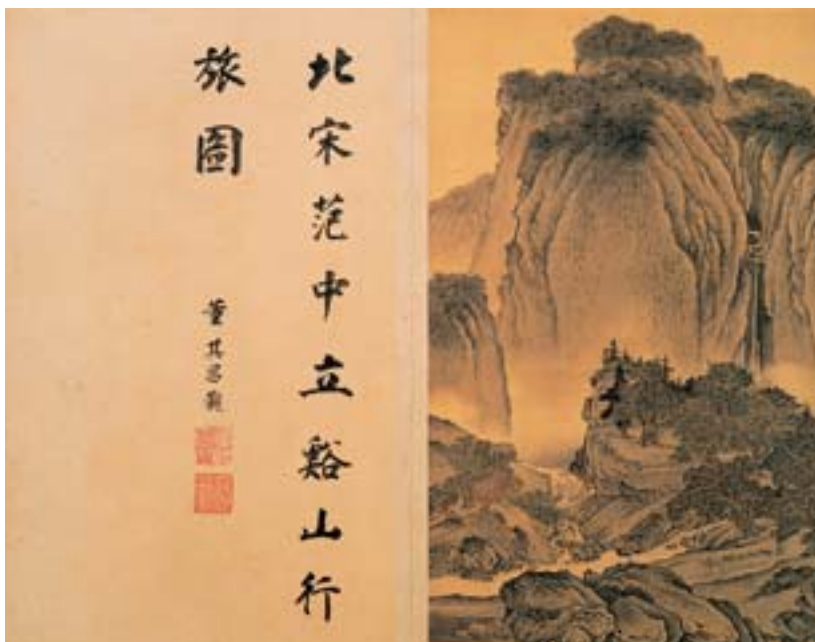
1. 何傳馨，〈清（原題宋范寬）行旅圖〉，收入李玉珉主編，〈古色——十六至十八世紀藝術的仿古風〉，台北：國立故宮博物院，二〇〇三，頁一四〇～一四一。
2. 小川裕充，〈唐宋山水畫史におけるイメージーション（上）（中）（下）——澱墨から「早春圖」「瀟湘臥遊圖卷」まで〉，《國華》，第一〇三四～一〇三六期，一九八〇。
3. 鈴木敬；魏美月譯，〈中國繪畫史〉，台北：國立故宮博物院，一



谿山行旅圖上的收藏印記

一六九二），〈谿山行旅圖〉裱綾上有兩方梁清標的收藏印（圖十四），同時也顯示現在所見的裝潢形式，至少可以上推到梁清標之時。

駿業（？～一七一三），並且另有大軸仿本的製作。現在本院所藏的〈行旅圖〉（圖十一）可能就是這件大軸，而〈小中現大冊〉（圖十二）也可能就是此蹟的另一臨寫。一位晚明進士周祚新（一六三七年進士）隨後也會在畫上鈐印（圖十三）。另外，雖然沒有印鑑可以確認，但是根據清初吳其貞的記錄可知，當時有一件范寬的〈谿山行旅圖〉大軸在商人江孟明收藏中。在進入清代乾隆皇帝收藏之前的最後一位民間藏家，應該就是梁清標（一六二〇～



圖十二 明 董其昌仿宋元人縮本畫及跋〈小中現大冊〉仿范寬〈谿山行旅圖〉國立故宮博物院藏

4. Caron Smith, "The Fan K'uan Tradition in Chinese Landscape Painting", Ph. D. Diss. (New York University, 1990).
5. Wen C. Fong, et al, Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University (Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1984).